

156

Вечерний Таллин
г. Таллин

24 ЯНВ 1981

ОПЕРА Карла Марии Вебера «Вольный стрелок» — романтическое произведение, где на смену святым и рыцарям, замкам и монастырям пришли крестьяне, простое жилье лесника, площадка перед трактиром и опушка леса, чело- вечность и естественность. Этой оперой Вебер сделал большой шаг вперед, заложив прочную основу немецкой народной оперы. Прежде всего это касается музыки с ее мелодичностью, колоритными картинками природы, постижением духовной жизни героев и использованием народных мотивов. «Вольный стрелок» вызывает непреходящий интерес, что еще раз подтвердили спектакли 4 и 18 января, о которых и пойдет сегодняшний разговор.

Музыкальное воплощение спектакля доставляет настоящее наслаждение. Певтер Лилле вводит беспокойную и солнечную, мистическую и торжествующую, динамичную и богатую оттенками увертюру прямо в действие. Вообще оркестр, как и всегда у П. Лилле, тесно связан со сценой.

Партия хора исполнена вполне корректно (хормейстер У. Ярвела), однако дикция могла бы быть четче, а ритмика точнее.

Грузный, с этнографическим уклоном танец в первом действии и исполненные красоты (на пальчиках!) позы в третьем действии (балетмейстер Т. Хярм) спектакля не украшают.

Удачно выделены образы чистой и милой Агаты (Х. Раамат), раздвоенного, но энергичного Макса (И. Кууск), наивной Антен (А. Каал и Х. Салло) и живого Каспара (Т. Майсте). Музыка Вебера дает певцам богатые творческие возможности, однако именно здесь, в вокальной стороне оперы и кроется досадное «но» в постановке спектакля, на котором и хотелось бы остановиться.

«Как постановщик и художник, мы стремились создать оптимальную среду для АРТИСТА — ибо именно на нем базируется деятельность всякого театра», — пишут в программе Б. Тынисмяэ и Т. Вирве. Золотые слова, но в каком конфликте с действительностью они находятся. Вместо способствующей

творческому поиску среды чувствуется режущий диссонанс в отношениях исполнителя и постановщика. Певцы преодолевают неудобства, чтобы исполнить указания постановщика, но тем самым утрачивают свободу и радость творчества; неудобные

ну сцены и обратно, мешая слушать солистов.

Скомкана многозначительная сцена ранения Агаты. Поскольку действие почемучто перенесено из дома лесника наружу, нелепо звучат слова об упавшей со стены картине. Путанным выглядит попадание Агаты при пробном выстреле, спасение девушки и гибель Каспара в финале оперы. Усмешку вызывают возникающие из-под земли розовый куст с сидящим под ним черемитом, в каждом предствавлении поразному и на разную высоту бьющий фонтан, журчание которого мешает солистам, «живые картины» и пр.

Неоправданным кажется металлическое сооружение наподобие ракеты, которое служит то огнищем, то фонтаном, то хранилищем роз. Уж если условность, местами даже аскетичность в оформлении, то уж, пожалуйста, на протяжении всего спектакля, ибо метания делают стилистическую картину спектакля еще более пестрой. Удачей следует считать щедрое использование всего арсенала осветительной техники.

Неудачна картина Волчьего ущелья. Шабаш мифа волшебных пуль заменяют изображающие лес монстры и нестабильно функционирующая пиротехника.

К сожалению, постановщик отказался от контраста между уютным помещением и стихией внешнего мира.

Как не гармонируют между собой созданный У. Кярбис занавес-гобелен с романтическими мотивами охоты и все оформление сцены, не оправданно гротескные костюмы Т. Вирве, так не согласуется режиссура Б. Тынисмяэ с общим настроением оперы. Партитура Вебера осталась недопонятой, ее прочтение и перевод на язык сцены не дали ожидаемого результата. Погоня за всевозможными новшествами оказалась легче верного прочтения оперы. Всякое оригинальное решение оправдывает себя лишь в том случае, если помогает более полному осмыслению того, что желал выразить автор. В спектакле театра «Эстония» выстрел «Вольного стрелка» не достиг цели.

МИМО ЦЕЛИ

Мизансцены (скажем, один певец у самой рампы, другой — в глубине сцены) приводят к статичности, пропадает непрременное условие любой сценической постановки — контакт партнеров. Из залитой лаком, статичной прически спектакля, пожалуй, одна Х. Салло выбивалась живою прядью.

Мизансцены, как уже отмечено, разработаны без учета наиболее выгодного с точки зрения акустики места для солиста. Даже Тео Майсте с его безупречной дикцией не смог донести по публике текста, то же касается Х. Раамат, Х. Салло, А. Каал (первая картина первого действия и первая картина третьего действия) и многих других. И уж если спектакль взял установку на статику, так зачем же заставлять Агату вальсировать в паузах в трудной вокальной сцене (первая картина третьего действия)? И хорошо ли отражается на голосе шепот Макса и Каспара?

Недоумение вызывают принципы сценического движения и обличье хористов. Крестьяне, стрелки, княжеское окружение превратились в серую (буквально: одетую в серые хламиды) массу, кудлатые парики мужчин прикрыты головными уборами с крыльями и розами, которые были бы к месту на германских воителях, хористы-стрелки, к тому же, держат в руках чадающие факелы. Движение же заключается в том, что масса или качается из стороны в сторону (первое действие), или ходит от рампы в глуби-

ХЕЛЬГА ТЫНСОН